



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LA CASA-SCENARIO-PERSONAJE EN EL DOCUMENTAL *MEMORIAS CLANDESTINAS*, UNA HISTORIA DE MUJER¹¹⁵⁵

MARIA THEREZA AZEVEDO
Universidade Federal do Mato Grosso (Brasil)

Resumen

La propuesta de esta comunicación es generar una discusión sobre la experiencia de la realización de la película documental *Memorias Clandestinas* (premio al mejor documental brasileño en el Festival Internacional de Cine Femenino). Realizar un documental sobre la participación de Alexina Crespo en las Ligas Campesinas —movimiento social agrario, que luchó contra la explotación de los trabajadores rurales y la tenencia de la tierra entre 1950 y 1964— significó la construcción de una historia para esta participación. La propuesta es una reflexión sobre los métodos de construcción de esta historia, tomando como eje la cuestión del escenario, la casa, en el documental hacia a las estrategias de tratamiento y montaje audiovisual; promoviendo interconexiones entre el cine y la historia, a partir de las formas de construcción de la película y la historia del país a través de la trayectoria de un personaje femenino que permaneció en el silencio, tras bastidores, en la clandestinidad.

A CASA, CENÁRIO-PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO *MEMÓRIAS CLANDESTINAS*, UMA HISTÓRIA DE MULHER

Os cenários sempre estiveram presentes nos filmes documentários, mas raramente são observados enquanto cenários, até porque, normalmente não existem cenógrafos para cenografá-los. Eles já existem na realidade e são recortados ou enfatizados pelos enquadramentos e olhares dos cineastas e câmeras, de acordo com o discurso a ser construído no filme. Por se tratar de registros do real, são vistos como *locações autênticas*, lugares que muitas vezes são vestígios de memórias e podem até se tornar documentos de uma época que apóiam no credenciamento da narrativa fílmica. Estes ambientes dos filmes documentais podem nos dizer muito sobre os assuntos tratados nos filmes, pois, os espaços-cenários narram. Como o caso do filme *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1934) de Luis Buñuel que é um filme sobre um lugar esquecido. Os ambientes em que vivem aqueles personagens são registrados pela câmera e na montagem são incorporados à construção de um discurso sobre o tema, no caso, uma denúncia social. *Drifters* (1929), de Grierson é um documentário sobre a pesca do arenque no Mar do Norte, numa vila em Shetlands, lugar onde vivem seus personagens pescadores, mas não é um filme só sobre a pesca, é também um filme sobre o lugar onde vivem e sobre o mar lugar onde

¹¹⁵⁵ Texto adaptado para el V Congreso Internacional de Historia y Cine realizado en la Universidad Carlos III de Madrid en septiembre de 2016, dentro del tema *Escenarios del Cine Histórico*, a partir del artículo publicado por la autora em *Doc on -line* numero 15.

pescam. *Estamira* (2006) documentário de Marcos Prado rodado no aterro sanitário do Jardim Gramacho na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, Brasil, conta a história de Estamira, diagnosticada como esquizofrênica, uma mulher forte com uma fala que nos toca, sobrevivia do que achava no lixo. Neste caso, cenário e personagem se misturam.

DOCUMENTÁRIOS

No Brasil, os filmes documentários ganharam relevância em meados dos anos 1980 quando se iniciou um processo de registros das memórias sobre a ditadura militar (1964 a 1985). Com a abertura política e a anistia se concretizando com o retorno dos exilados políticos de volta ao país, o cinema levanta o véu das memórias escondidas e passa a narrar sob vários pontos de vista, de vários lugares, e diferentes maneiras e gêneros o que ocorreu no período. Uma espécie de convocação geral das memórias espalhadas na tentativa de perceber a história não contada que ficara em surdina.

Assim, vem sendo produzida a cultura da memória da ditadura no Brasil: ela se inscreve no movimento internacional que recorda traumas nacionais; ela conta, para a sua produção, com os relatos das testemunhas da época; ela acontece na mídia ou através dos suportes midiáticos disponíveis e carrega as ambiguidades da triangulação entre lembrar, esquecer e narrar. (BERGER e CHAVES)

O filme *Cabra Marcado para morrer* (1984) foi um marco deste período, não só pelo tema, mas pelo modo de realização do filme. As estratégias utilizadas por Eduardo Coutinho renovaram a linguagem do documentário. Antes da ditadura o cinema brasileiro estava no auge, com os filmes do cinema novo e depois da ditadura ele se fortalece com os documentários históricos a partir das memórias traumáticas e dos silêncios de um passado recente.

A memória dos passados traumáticos tem momentos de maior visibilidade e momentos de silenciamento. O aparecimento de novos atores ou o surgimento de alguma nova informação podem provocar o reaparecimento do passado com novas significações. É o que podemos considerar como as camadas que cobrem o acontecido e que vão sendo descobertas ou destapadas ao longo do tempo por diferentes motivações. Mas ela também retorna motivada pela lógica da produção cultural midiática, que investe na exposição e visibilidade dos sentimentos. (BERGER e CHAVES)

Um documentário não se faz apenas com a escuta de relatos esparsos e fragmentados, mas com a escolha e ordenamento destes fragmentos por um foco narrativo. A articulação de possíveis conexões e a concepção de uma trama é que promovem a construção de sentido. O

documentário é por sua própria natureza *heterogênero*¹¹⁵⁶, pois lida tanto com o que se chama de “real” como a ficcionalização deste real. Aqui, a palavra *heterogênero* tem um sentido de mistura de gêneros: ficcional e documental, ou ficcional e não ficcional. Uma das maneiras de intervir neste “real” é o fato de se utilizar uma câmera com microfones como mediação, principalmente para registros de falas, pois, nas subjacências destas falas estão leituras de mundo, maneiras de pensar, posições ético-estéticas, uma construção discursiva, enfim. Assim, ao se posicionar diante de uma câmera para falar, o que fala ficcionaliza a si mesmo. O processo de fabulação pressupõe também a criação de um enredo no relato de cada pessoa entrevistada, pois na medida em que narra, elementos imaginários são acrescentados para enriquecer a narrativa). Rosenstone afirma que “a verdade de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade. (1998: 110). Já Marc Ferro diz que, embora os filmes documentário e histórico se insiram nos domínios do imaginário, pois o autor recria o real pela montagem e a exposição de imagens, eles guardam uma relação com o acontecido” (1976:221). De qualquer modo, um documentário desta natureza pode ser visto como um organizador de memórias sejam elas individuais, subjetivas ou imaginadas, contribuindo, assim, para a construção de uma memória coletiva. Isso lembra Pollack, quando diz que: “O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva” (1989:10). O documentário enquanto audiovisual, articulador de imagens e sons por um processo de montagem, tem uma potencialidade para desvelar determinados aspectos subjacentes de alguns fatos. Pollack acrescenta:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. (POLLACK, 1989:10-11)

MEMÓRIAS CLANDESTINAS

*Memórias Clandestina*¹¹⁵⁷ (2006) é um documentário de longa metragem, rodado no Brasil na cidade de Recife, no estado de Pernambuco, realizado com o intuito de dar visibilidade à história de uma mulher, Alexina Crespo, que participou ativamente do movimento das Ligas Camponesas - movimento social agrário, que lutou contra a exploração do trabalhador rural e pela posse da terra entre 1950 e 1964.

¹¹⁵⁶ A palavra heterogênero é usada para a questão de gêneros da sexualidade. Tomo emprestada para me referir aos gêneros audiovisuais.

¹¹⁵⁷ O filme *Memórias Clandestinas* foi o vencedor do Festival Internacional do Cinema Feminino, FEMINA, do Rio de Janeiro, como melhor documentário brasileiro em 2007.

Alexina Crespo, hoje falecida, na época das gravações, (entre 2004 e 2005), tinha 82/83 anos. Foi a primeira esposa de Francisco Julião, homem público de grande expressão, advogado, deputado pernambucano, com ações que o transformaram num herói ao assumir a causa camponesa nos anos 1950 e liderar um movimento de repercussão internacional.

Na condição de mulher, condição construída socialmente, Alexina era considerada uma “ajudante”, dona de casa, mãe de quatro filhos e suas ações nas *Ligas* eram clandestinas, ou seja, teve uma vida pautada pela invisibilidade. Vandeck Santiago¹¹⁵⁸ lembra que “O papel de Dona Alexina foi um pouco eclipsado pelo tamanho de Julião”. Assim, construir uma história para Alexina Crespo significava tirá-la da zona de sombra deslocando a história de grandes feitos dos heróis para o relato dos chamados *pequenos nada*s¹¹⁵⁹ dos excluídos da historiografia oficial, principalmente no que se refere à participação feminina na política brasileira.

Para a historiadora francesa Michelle Perrot, a dificuldade da história das mulheres deve-se inicialmente ao apagamento de seus traços, tanto públicos quanto privados. As mulheres foram caladas pela História e esse silêncio foi durante séculos reafirmado e sacralizado pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento: “aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Este mesmo silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (Perrot 2005:10).

Alexina, cheia de netos e uma porção de bisnetos, teve dificuldades em romper o silêncio de muitas décadas, mas os quatro filhos colaboraram para a revitalização desta memória guardada a sete chaves. Berger e Chaves observam que: “O problema para as memórias subterrâneas, clandestinas e inaudíveis é passar do não dito à exposição”. (2009:28)

Assim, num primeiro movimento, tomei como base os depoimentos dos quatro filhos, Anatailde, Anatilde, Anatólio e Anacleto, gravados isoladamente, na tentativa de buscar nexos para a tecelagem de uma trama da visibilidade e a partir daí proceder à escuta de Alexina. Relatos com riqueza de detalhes começaram a jorrar aos borbotões de tal modo que até trocar a fita da câmera parecia interromper o fluxo desta história sem fim. Horas e horas de infindáveis depoimentos, desde a infância na casa na Rua Cruz Macedo, 99 em Caxangá, Bairro da

¹¹⁵⁸ SANTIAGO, Vandeck escreveu o livro Francisco Julião: luta, paixão e morte de um agitador. Perfil parlamentar do século XX. Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, Recife, 2001. Em entrevista para o documentário Memórias Clandestinas.

¹¹⁵⁹ Michel Maffesoli em *O Conhecimento comum* fala dos pequenos nada, “estas minúsculas brechas, estas criações em tom menor que constituem a vida de todos os dias”

cidade de Recife, no estado de Pernambuco, Brasil, até o retorno do exílio em 1979, passando pela organização das ligas camponesas, pela luta armada, pelo golpe militar em 1964. Um período de mais de 20 anos. Mas onde está a Alexina Crespo neste emaranhado de fatos da vida privada, misturados aos grandes fatos da história do país e da América Latina, numa época conturbada, de grande alvoroço político? Alexina, como cidadã dos *pequenos nadas* está à beira do fogão, cuidando dos filhos, da casa, mas ao mesmo tempo curando camponeses feridos no embate com os capangas dos senhores de engenho, datilografando petições para o advogado Julião, e quando a luta se acirra, ela deixa o fogão e a casa com a mãe e vai para as missões internacionais em busca de apoio para a luta armada.

A CASA CENÁRIO-PERSONAGEM

Ao analisar o material bruto a partir da transcrição das longas entrevistas com os filhos, percebi que esta poderia ser uma *história de família* tendo como centro a figura de Alexina Crespo e a casa onde viveram, no bairro de Caxangá em Recife, como um dos eixos norteadores da narrativa. Assim, a entrevista em grupo se tornou mais adequada. Vários fatos marcantes haviam sido relatados pelos filhos, quando ouvidos isoladamente, e alguns elementos se repetiram nas falas de forma contundente, como a vida na Casa de Caxangá, com forte presença principalmente nos relatos de infância. A casa materna, segundo Ecléia Bosi, é presença constante nas autobiografias. “Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância” (Bosi, 1979: 435)

A casa de Caxangá tinha um grande quintal cheio de frutas como recorda Anatilde: (...) “jambo branco, jambo vermelho, jambo do Pará e vários tipos de manga, manga rosa, manga... aquela pequenininha, manga ouro, manga espada. A gente subia nos pés de manga, chupava manga, depois passava na cara assim” (faz gesto de esfregar manga no rosto). As lembranças de infância são tão vivas e tão ricas em detalhes que é possível imaginar claramente o lugar que descrevem.

... uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece (BACHELARD, 1990c, p. 92).

Ou quando Anatlilde descreve o despertar na casa aos domingos em que se ouviam os clássicos, o cheiro de comida feita no fogão a lenha ou o odor do angico sendo queimado. O andar de patins ao som da voz de Yma Sumac, o quintal cheio de flores. É a chamada *situação inicial* dos roteiros dramáticos de ficção, em que a vida corre tranquila e tudo está no seu lugar até que aparece um problema, ponto de virada que gerará um conflito. O Primeiro ponto de virada ou *Plot point*, momento em que ocorre algo que muda o rumo das coisas, é a chegada dos camponeses na casa em busca do apoio jurídico de Francisco Julião. Anacleto observa:

Então, quando os camponeses descobriram Julião como advogado e como político e começaram realmente chegar lá em casa, isso foi nos anos 1956, 1957, a gente não tinha noção da coisa. Ou como diz Anatólio: Era comum a gente abrir as portas de casa, e a gente abria a porta de casa de manhã cedo... 70, 80 camponeses do lado de fora esperando para ser atendido. (Entrevista para o documentário)

A casa surge também nos relatos de atendimento aos camponeses na época da organização das Ligas e mais tarde quando ocorrem os acirrados debates em reuniões com políticos. Segundo Anacleto, o filho mais novo, “por aquela casa passaram milhares de camponeses e líderes políticos como Luiz Carlos Prestes, Leonel Brizola, Miguel Arraes, Pelópidas, Gregório Bezerra, Barbosa Lima Sobrinho, Paulo Freire, Gilberto Freire, Cid Sampaio, dentre outrosⁱⁱ. A casa de Caxangá, hoje abandonada, foi palco de decisões políticas importantes. Uma espécie de *quartel general da esquerda brasileira*, segundo Anacleto Julião¹¹⁶⁰. E aparece nas lembranças das perseguições contra a família, inclusive na ameaça de enforcamento dos filhos nas árvores do quintal e na emboscada para matar Francisco Julião, no momento em que a polarização política cresce, um pouco antes do Golpe militar em 1964.

A casa funciona, dentro das produções da imaginação material, como um abrigo, como um princípio de integração dos pensamentos, das lembranças e dos sonhos, em suma, como um valor de integração psíquica. A argamassa que une as funções psíquicas ao redor, ou melhor, dentro da imagem da casa, é o devaneio que parte da concretude para a comicidade. A casa está inscrita no corpo, não como traço mnêmico, mas como imagem de intimidade, como imagem que busca um centro, que instaura um centro, que cria um universo (ELIADE, 1991).

¹¹⁶⁰ Anacleto Julião, em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

A casa, no filme, está ligada tanto à infância e a uma história familiar, como também às narrações relacionadas ao movimento das Ligas Camponesas, e mesmo na luta armada e no exílio, ela é evocada. É interessante observar que, antes da luta camponesa, Alexina havia fundado a Associação de Mulheres de Pernambuco, idealizando em 1955 a Campanha das *Panelas Vazias* contra o alto custo de vida. O grupo de mulheres realizava reuniões no cinema da cidade e saía pelas ruas com as panelas promovendo discussões com as pessoas de casa em casa. Foi também fundadora da *Associação de Mulheres do Brasil*, em 28 de junho de 1955. E quando os camponeses foram pedir apoio a Francisco Julião, Alexina já estava envolvida com as principais questões políticas da esquerda brasileira conforme Clodomir Moraes¹¹⁶¹

A CASA E A ARTICULAÇÃO DE UMA HISTÓRIA

É na montagem, entendida como aquela que ocorre desde a escolha dos primeiros registros, a pré-entrevista, o roteiro inicial, as sonoridades, até o corte final, que o documentário materializa a sua forma. A articulação da montagem também inclui um modo de organização de um ponto de vista, ou seja, de um discurso, mesmo tendo o envolvimento de vários outros pontos de vista. Além disso, a montagem se articula pelo ritmo, corte, luz, *raccord*, silêncios, conexões possíveis e a incompletude necessária para a criação de espaços de imaginação e completude do outro. São códigos ficcionais, jogos associativos que permitem trabalhar em prol da atenção, imaginação e percepção do espectador.

Ao realizar o documentário *Memórias Clandestinas*, compreendi que a questão estava justamente na busca de uma estratégia que pudesse desvelar as ações de Alexina Crespo e, além disso, conceber uma organização narrativa que criasse um sentido para estas ações. Isso, com a clara intenção de tentar, no emaranhado dos fatos em que Julião é o protagonista, inverter, destacar o papel de Alexina no movimento das *Ligas*, papel este não reconhecido pela história dita oficial.

Com a forte presença da Casa de Caxangá nos relatos de Alexina e os filhos, a proposta foi entrar em contato com a dona da casa para marcarmos uma gravação, já que ela se mantinha com a mesma estrutura, mesmo que estivesse abandonada. Durante um ano foram várias as tentativas. Numa das gravações, ao passarmos próximo ao Bairro de Caxangá com Anatólio resolvermos descer na casa. Anatólio, então, chama no desgastado portão de madeira e um caseiro atende por um vão, sem abrir a porta, não permitia a entrada na casa

¹¹⁶¹ Clodomir Moraes foi um dos organizadores, junto com Francisco Julião, das Ligas Camponesas

sem a autorização da dona. Depois de muito insistir para gravar apenas a entrada o caseiro resolve ligar para a dona da casa que finalmente concorda. Todo este diálogo foi registrado, pois a câmera estava ligada desde que descemos do carro. No filme, quando esta cena da tentativa de entrar na casa é inserida, constatamos que a família exilada foi expulsa de seu país e de sua casa. A casa aqui se transforma numa metáfora do país. O caseiro não o deixa entrar na casa em que viveu toda a sua infância e adolescência, deixando tudo que havia dentro dela, pois a família só retorna 15 anos depois do golpe em 1964.

ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO

Elaborei, então, com uma estrutura ficcional, um roteiro de conversas cujo registro seria realizado com duas câmeras, uma focada naquele que fala e outra naquele que ouve, de maneira alternada. Isso, imaginando que as lembranças, ao serem acionadas por um, desencadeariam em outros, evocações que pudessem vivificar a memória. A cena, uma reunião familiar com Alexina e os quatro filhos recordando as histórias de família: Anatailde, Anatilde, Anatólio e Anacleto com a presença dos netos e bisnetos, noras e genros, num domingo na casa de uma das netas, em Aldeia próximo à Recife. Veem fotos, assistem filmes super 8 de família, de várias épocas, mas principalmente do primeiro natal que passaram juntos na volta ao Brasil, em 1979, por ocasião da Anistia. O roteiro foi organizado em etapas: 1-Infância dos filhos na casa em Caxangá. 2- A chegada dos camponeses para pedir apoio. 3- Organização das ligas. 4-Luta armada e Golpe militar 5 – Exílio. As conversas norteadas e estimuladas pelo roteiro, que enviei anteriormente para todos, foram conduzidas por eles mesmos na medida em que iam lembrando-se dos fatos. Para cada etapa do roteiro foram realizadas indicações de possibilidades de relatos, com mais de 20 tópicos cada etapa, a partir do que já se sabia pelas entrevistas isoladas e do que se intuía. Na primeira parte, por exemplo: Como era a casa? Cozinha grande? Tinha fogão a lenha? Janelas grandes? Casa arejada? Tinha criação de animais? Galinhas ou outro qualquer? E o quintal? Árvores frutíferas? Bananeira? Mangueira? Como eram os irmãos, os afazeres, as brincadeiras, a escola, a rua, os vizinhos, as comidas, as roupas? As cores daquele momento. Questões que poderiam desembocar na expansão dos fios narrativos já sugeridos e reforçar a organização interna que já se desenhara no roteiro.

A FORMA DRAMÁTICA COMO UMA DAS LINHAS DA ESTRUTURA

Na casa, a chegada dos camponeses é o primeiro *ponto de virada*, a família se envolve com a causa camponesa e com a organização das Ligas, movimento que se expande, ganha o cenário internacional e vai desaguar na preparação da luta armada. Assim, no desenvolvimento do drama existem objetivos a serem alcançados e para que se alcancem estes objetivos é preciso vencer uma série de obstáculos. No drama, a ação é movida pela vontade, pelos desejos. Na ânsia de realizá-los, o homem esbarra em impedimentos, entra em confronto com eles e isso provoca colisões e conflitos. As forças da vontade, dos desejos ou das paixões em pugna com as forças resistentes – leis, normas, costumes, regras ou tradições – produz uma ação progressiva, impulsionada pelo conflito. “O drama nasceu da necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens”. (Hegel, 1997: 556)

A forma dramática é constituída pela maneira com que os personagens conseguem vencer o obstáculo para levar adiante seu objetivo. “Agora, se as forças que resistem são obstáculos intransponíveis, então o drama é uma tragédia, pois a tragédia trata das contradições insuperáveis, das situações-limite”. (Azevedo, 2003: 12)

Assim, o drama pode ser a imitação do movimento da luta pela vida e a forma dramática seria a ordenação deste movimento. Peter Szondi ao observar o drama enquanto conceito histórico, tal como se desenvolveu na Inglaterra Elizabetana e, sobretudo na França do século XVII, aponta a forma dramática como “um enunciado da existência humana” (Szondi, 2001:26)

Alexina e o grupo familiar, na medida em que se envolvem na luta dos camponeses, diariamente lidam com casos de violência como, por exemplo, o que relatou Anatólio:¹¹⁶² “(...) cinco camponeses foram pedir aumento de salário na Usina Australiana e o dono era José Lopes Siqueira Santos, era um usineiro conhecidíssimo por aí pela violência. E simplesmente mataram os cinco camponeses”. Anatólio relata ainda que a mãe recebia em casa, os camponeses feridos para fazer curativo:

Teve um camarada que chegou e papai disse: Alexina, veja aí, o camarada tá com o chapéu na cabeça. (...) O camarada com o chapéu de palha, quando tirou, ele tava com a cabeça aberta com foçada que deram na cabeça e o cérebro pulando assim” [faz gesto de pulsar com as mãos].

Com a fundação das Ligas Camponesas Alexina incorpora a luta das mulheres ao movimento camponês. Foi a primeira pessoa a promover cursos de liderança dentro das Ligas,

¹¹⁶² Anatólio Julião em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

mais especificamente para as mulheres, idealizando a criação da Liga das Mulheres. Lembrando-se desta época, Alexina observa que:

O contato com as mulheres é o mais difícil por causa, é... dos maridos né. Porque no interior você sabe, o marido é ainda mais machista do que aqui na cidade não é, e eles tinham medo também de que a mulher fosse presa, então quem ia cuidar das crianças? Quem ia cuidar da casa? Então era o mais difícil a gente se aproximar, mas eu comecei dando aula né, alfabetizando. E nessa alfabetização eu ia introduzindo as ideias que nós tínhamos de liberdade, de, de é, o, a... como é que se diz, os direitos que elas tinham, e... ensinando também muita coisa sobre por exemplo: sobre guerrilha, mostrando mulheres em Cuba, faziam assim, transportavam armas assim, assim... que elas foram aprendendo também¹¹⁶³ (sic) (Alexina em entrevista para o documentário)

O movimento das Ligas Camponesas cria uma força muito grande e, conforme Socorro Rangel, vai tendo liga até nos bairros da cidade,

(...) inclusive no imaginário das pessoas. E o tema da revolução era um tema muito presente no cotidiano dos militantes, dos intelectuais dos anos 60 no mundo inteiro, esse era o grande debate: reformas ou revolução no mundo inteiro¹¹⁶⁴.

Alexina realizou várias missões internacionais para encontrar personalidades como Che Guevara, Salvador Allende, Fidel Castro, Mao Tse Tung, Kill Me Sung, dirigentes soviéticos entre outros. O objetivo principal de tais encontros era a preparação do movimento revolucionário no Brasil. Clodomir Moraes recorda a atuação de Alexina: “Quando veio a preparação da luta armada ela frequentou vários, vários dispositivos, com toda a confiança que ela merecia, né? Porque ela era uma mulher capaz, era muito capaz”¹¹⁶⁵. Neste momento Alexina participava do braço armado das Ligas chamado Movimento Revolucionário Tiradentes.

O ápice ou *clímax* de uma estrutura dramática é o momento em que a luta se decide. Um golpe militar no dia 1º de abril de 1964 depõe o então presidente João Goulart e promove prisões, mortes, perseguições aos que participavam do movimento de preparação da luta armada, ficando proibido falar em pobreza, distribuição de renda, reforma agrária. E assim novamente há uma mudança de equilíbrio, pois o fato muda o rumo das coisas, interrompe bruscamente o movimento, que desestrutura e leva a perdas. Neste caso foi um obstáculo intransponível e, por conseguinte, uma tragédia. Alexina não estava no Brasil. Tinha ido à Cuba

¹¹⁶³ Alexina Crespo em entrevista para o documentário

¹¹⁶⁴ Profa. Dra. María do Socorro Rangel, socióloga com pesquisa sobre as Ligas Camponesas, em entrevista para o documentário Memórias Clandestinas.

¹¹⁶⁵ Clodomir Moraes em entrevista para o documentário

para o casamento de sua filha Anataílda. Ela sempre ia visitar os filhos que moravam ali desde 1961. Passava, às vezes, de quinze dias a um mês, e aí retornava para o seu trabalho na milícia. Em 1964, levava em suas bagagens o vestido e o enxoval para a filha; cinco dias após desembarcar em Havana, quando ouvia uma estação de rádio, recebeu a notícia do Golpe: “Eu fui para passar 15 dias e passei quinze anos (...). Foi um soco na cara assim. Um negócio terrível... E agora, o que eu faço? Volto? Eu quero voltar. Não volta. Tem os meninos. Oh! (suspira) Foi muito doloroso. Muito doloroso mesmo. (...) Nós perdemos tudo”¹¹⁶⁶.

Nesta época, Julião e Alexina já estavam separados. A família fica, então, um tempo em Cuba e em seguida vai para o Chile na tentativa de retornar ao Brasil. Mas neste período ocorre o golpe no Chile e mais uma vez Alexina, como a protetora da família, cria uma situação para preservá-los caso ocorresse um golpe no Chile.

(...) eu acho que mamãe... ela percebeu... percebeu bastante rápido que o golpe viria. Ela disse: Olha, aqui não vai demorar muito não. Ela percebeu que ia haver um golpe militar, que ia haver algum movimento. (...) E... e aí mamãe, num momento determinado, ela... por conta própria, ela foi e alugou um quartinho, uma casinha, que era apenas uma salinha... um anexo de uma casa na verdade. . Era anexo a essa casa que tinha uma porta, interna mesmo, que saía dessa casa pra essa... pra esse anexo. E na frente da casa havia uma porta, mas havia só um número, que era o número da casa, como um todo. E mamãe achou que ela deveria alugar aquele local e ter aquilo como uma reserva, um local, digamos assim, um aparelho, estratégico, onde nós iríamos visitá-la, mas que nós não levássemos ninguém. E, na verdade, esse local salvou a gente¹¹⁶⁷ (sic) [Alexina, em entrevista para o documentário]

ROTEIRO DE EDIÇÃO, OUTRAS LINHAS DO DESENHO DA HISTÓRIA

A história familiar, centrada em Alexina, inclusive no exílio, sem Julião, criando estratégias para salvar a família, foi articulada a outras linhas narrativas, sendo uma delas referente à situação política do Brasil naquele momento. A participação de Alexina nas Ligas e na preparação da luta armada teve outros testemunhos, pessoas que a conheceram fora do contexto familiar e que detinham fragmentos desta história de um outro lugar, de outro ponto de vista, como é o caso de Edeuzuite e de Clodomir de Moraes. Por outro lado, pesquisadores dos fatos a que essas ações estavam interligadas foram convidados, como Maria do Socorro Rangel e Elide Rugai. Além disso, a pesquisa de material de arquivo não só da família, mas de

¹¹⁶⁶ Alexina Crespo em entrevista para o documentário.

¹¹⁶⁷ Anacleto Julião em entrevista para o documentário.

filmes de época, apoiaram na construção da poética, um desenho em camadas, instâncias narrativas para o que estava acontecendo no país em cada um desses momentos. Assim, temos o *plot* final que é o que decide o conflito. A família não pode voltar ao Brasil e a casa de Caxangá com tudo o que havia lá dentro ficou entregue ao tempo.

CASA E ALIMENTO COMO EIXOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA

Desta maneira, a casa no filme se tornou também um personagem que acompanha todo o percurso. A casa foi abrigo e ao mesmo tempo desabrigo, assim como o país que os exilou. Para Bachelard, a casa é uma das maiores forças de integração para o pensamento, as lembranças e os sonhos do homem. “Sem ela o homem seria um ser disperso”. Para ele, o homem habita a sua casa antes de habitar o mundo: “Todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” e “a casa é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo”. (Bachelard, 1989:26) A partir daí escrevi, então, um roteiro de edição prevendo todas as conexões, ligações poéticas e linhas de interdependência.

Em travelling lento, imagens do interior da casa, hoje abandonada, da Rua Cruz de Macedo, número 99, em Caxangá, Recife. A música nos leva a observar os recônditos cantos do lugar. A câmera passeia pelas desgastadas paredes, puídas pelo tempo. Fotos aparecem sutilmente como que resgatadas de uma esquecida história. (Fragmento do roteiro de edição)

É interessante observar que os camponeses quando iniciam a luta pela terra, na realidade estavam reivindicando alimento e espaço para habitar. Como informa o camponês Bill, morador da Galileia, PE: “Aqui era tudo cheio de plantação, tinha macaxeira, milho, feijão, fruta, hortaliça”.

O documentário inicia com a casa da infância e as evocações dos sabores e odores dos alimentos relatados pelos filhos, as frutas do quintal, mangas, jambos, o cheiro de café, a comida de fogão a lenha e termina ao fim de todo o percurso de peripécias e guerras que ocorreram neste período incluindo aí os 15 anos de exílio. Quando retornam ao Recife, o que os conecta à casa/cidade/país é o alimento. Como relatam Anatilde, Anatailde e Anacleto, na volta à casa:

Anatilde: Eu tava na ponte e tinha uma senhora vendendo tapioca, e aquele cheirinho e eu chego lá e digo, olha tapioca de vovó, comprei fiz assim... (faz gesto de colocar a tapioca na boca) e chorava, e a tapioca não subia nem descia (risadas) e eu chorava e o pessoal olhava pra mim. O que essa senhora com essa tapioca chorando feito louca (risadas). Porque era o sabor da

minha infância, tanta coisa que eu lembrava com aquela tapioca sabe... (sic)

Anatailde: O meu foi com uma manga rosa, na casa de Tulito, lá na Várzea. Sentei no chão, descalça, com aquela mangueira. Quando eu morde aquela manga assim, menina, as lágrimas caíam assim. De emoção. De chupar aquela manga. (sic)

Anacleto: – Eu cheguei no aeroporto, numa boa, todo mundo lá: Aí, que beleza. E eu: Não é nada. Deu uma emoção assim. Cheguei, pronto. Tô aqui de volta. Aí pegamos o carro... Quando o carro entrou na Avenida Boa Viagem, que eu vi o primeiro pé de coco, aí eu desabei. Ai... Eu voltei. Eu voltei. (sic)

Construir uma história por meio de um documentário, na tentativa de promover uma visibilidade feminina e contribuir para a organização de uma história de mulheres, principalmente a não contada história de Alexina Crespo vinculada a muitas camadas e múltiplas esferas do político e do social, me fez perceber que não é possível desprender, neste caso, a história da família com a história política brasileira, pois, estão intrinsecamente imbricadas. E igualmente percebi que os pequenos feitos também constituem essa história. “Esses rituais cotidianos, aos quais não se presta atenção, que são mais vividos que conscientizados, raramente verbalizados, são eles, de fato, que constituem a verdadeira densidade da existência individual e social”. (Maffesoli, 1998:174)

A questão principal que deu origem a organização de quase uma guerra, toda a violência ocorrida que dizimou muitas pessoas, estava relacionada a uma condição básica da existência humana: casa e alimento. Afinal lutavam por reforma agrária, ou seja, por espaço e comida. Ao organizar a história/documentário, com estes elementos, ocorre uma transversalidade entre as questões do contexto social e político do país e as questões particulares. As mangas no quintal, o cheiro de café da infância do início do filme e a tapioca, a manga, o coco que os conecta novamente à terra, do final, nos faz compreender que toda a guerra engendrada num contexto de nação, no fundo, é apenas por casa e alimento mesmo que estas conexões não estejam evidentes, mas latentes. Assim, optar por ouvir o grupo familiar juntos, conhecendo antecipadamente o roteiro aberto, com uma estrutura de ficção, foi uma estratégia que funcionou muito bem para que questões subjacentes se revelassem e pudessem reverberar na forma do filme. A casa que a princípio era apenas uma referência se tornou um cenário-personagem que norteia o filme. A casa/mãe é o suporte do grupo familiar e os acompanha por todo o percurso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Maria Thereza O. *O Tarô e a dramaturgia*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP São Paulo, 2003.
- AZEVEDO, Maria Thereza O. *Memórias Clandestinas, o documentário e a construção de uma história*. Revista Doc on-line- Número 15, dez/2013
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERGER, Christa, CHAVES Juliana. *A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira*. Revista comunicação & educação • Ano XIV • Número 3 • set/dez 2009
<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/7838/7236>
Acessado em 8/10/2016
- BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense. 1985.
- BOSI, Ecléia *Memória & sociedade: lembrança de velhos* São Paulo, SP. T.A. Editor, 1979.
- FERRO, Marc, “O filme – *Uma contra-análise da sociedade?*” in *História: Novos Objetos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976, pp. 199-215.
- FONSECA, Vitória A. *Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas* In. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 143-154, jul.-dez. 2011. http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria_fonseca.pdf Acesso em 3/04/2013
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ROSENSTONE, Robert, “*História em imagens. História em palavras – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens*” in *Olho da História, Revista de História Contemporânea*, no 5, 1998, pp.105-114
- XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.
- HEGEL, G.W.F. *O sistema das Artes, Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru/SP: EDUSC, 2005.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- SZONDI, Peter *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac & Naif , 2001

FILMOGRAFIA

- *Memórias Clandestinas* (2007) Maria Thereza Azevedo.